



Comitato scientifico

- Laura Baratin – Università degli Studi di Urbino Carlo Bo
Paolo Bensi – già Università degli Studi di Genova
Francesca Bottacin – Università degli Studi di Urbino
Carlo Bo
Daphne De Luca – Università degli Studi di Urbino Carlo Bo
Jill Dunkerton – già National Gallery, Londra
Alberto Felici – Soprintendenza Firenze; già Opificio delle
Pietre Dure (OPD), Firenze
Carolina Gaetani – già Istituto Centrale per il Restauro
(ICR), Roma
Maria Clelia Galassi – Università degli Studi di Genova
Michel Hochmann – directeur d'études EPHE-PSL, Paris
Giacinta Jean – Scuola universitaria professionale della
Svizzera italiana (SUPSI)
Andrea Macchia – Università della Calabria
Costanza Miliani – direttore dell'Istituto di scienze del
patrimonio culturale – Consiglio nazionale delle ricer-
che (CNR)
Simona Rinaldi – Università della Tuscia, Viterbo
Ilaria Sacconi – Centro per lo studio dei materiali per il re-
stauro (Cesmar7)
Tommaso Strinati – Scuola nazionale di cinema, Roma
Stefano Volpin – responsabile del laboratorio scientifico,
Gallerie dell'Accademia, Venezia

Restauro

La disciplina del restauro è quanto mai complessa e poliedrica, ricca di sfumature e differenti significati, proprio come lo sono le opere da restaurare, le superfici, i materiali e le strutture. «Restauro» è espressione di tale complessità, confini labili in cui si intrecciano restauro, tecnica, diagnostica, storia dell'arte, scienza e tecnologia, per il recupero e la conservazione di un patrimonio artistico-culturale inteso nelle sue molteplici forme.

La collana accoglie opere diverse tra loro, per dar voce alle diverse anime della materia: testi provenienti dal mondo dell'accademia, volumi dal taglio tecnico e specialistico, libri che ospitano studi e progetti di ricerca; tutti legati dal fil rouge della cifra tecnico-scientifica, storico-artistica e culturale, per promuovere la sperimentazione, la multidisciplinarietà, l'apertura e il dialogo tra discipline apparentemente diverse ma complementari. Particolare attenzione è dedicata alle tecnologie digitali e alle esperienze internazionali.



**Il restauro
della *Madonna di Macerata*
di Carlo Crivelli**

La riscoperta di un capolavoro su tela

a cura di FRANCESCA COLTRINARI, DAPHNE DE LUCA
e GIULIANA PASCUCCI

Il restauro della preziosa *Madonna con il Bambino* del maestro veneziano Carlo Crivelli, simbolo delle collezioni civiche maceratesi, presentato in occasione della mostra *Carlo Crivelli. Le relazioni meravigliose* tenutasi ai Musei civici di Palazzo Buonaccorsi dal 7 ottobre 2022 al 12 febbraio 2023, ha rilevato, contrariamente a quanto si era creduto fino ad oggi, che nelle nostre collezioni è conservata l'unica opera conosciuta di Crivelli eseguita direttamente su tela.

Lo studio, le analisi condotte con tecnologie avanzate, il confronto tra esperti, le collaborazioni interdisciplinari intessute con le Università di Macerata, Camerino e Urbino non solo ci aiutano a mettere in luce tratti ancora inediti del *modus pingendi* di uno dei più importanti protagonisti della pittura marchigiana di fine Quattrocento ma sono anche l'esito del conclamato "museo diffuso" promotore di storia e cultura. Conoscenze che arricchiscono non solo Macerata ma l'intero territorio caratterizzato da quel prezioso patrimonio artistico, espressione del Rinascimento marchigiano, insito nella corrente adriatica.

La Città di Macerata è pertanto grata agli studiosi che si sono confrontati su questa scoperta avvalendosi di tecnologie diagnostiche innovative e ai benemeriti cittadini dello studio legale Borgiani-Parisella i quali hanno so-

stenuto il restauro e questa pubblicazione di positiva utilità scientifica, conoscitiva e sociale.

È questa l'occasione per ringraziare doverosamente anche le curatrici del volume e Daphne De Luca per l'impegno e la comprovata professionalità nell'esecuzione dei difficili lavori di restauro fornendo una puntuale documentazione delle fasi preparatorie e attuative.

Sandro Parcaroli
Sindaco di Macerata

Katiuscia Cassetta
Assessore alla Cultura

L'intervento di restauro eseguito nella primavera-estate del 2022 da Daphne De Luca in occasione della mostra *Carlo Crivelli. Le relazioni meravigliose* curata da Francesca Coltrinari e Giuliana Pascucci, ha confermato che la *Madonna con il Bambino* di Carlo Crivelli è un dipinto su tela. Già Pietro Zampetti nel 1961 sospettava la natura su tela del dipinto; tuttavia, per motivi ignoti, lo studioso cambia idea poco dopo e non si esprime più in merito. L'origine del dipinto su tela è stata confermata durante l'osservazione privilegiata resa possibile durante il restauro generosamente finanziato dallo studio legale Borgiani-Parisella sito in Macerata. Come di consueto, sono state richieste dettagliate indagini scientifiche a supporto del restauro. La nutrita campagna di analisi, di cui il presente volume da conto in maniera dettagliata, è stata eseguita da Paolo Cinaglia e Giuseppe Di Girolami dello spin-off dell'Università di Camerino, da Paolo Triolo dell'Università di Urbino e da Francesca Modugno, Ilaria Bonaduce e Giulia Caroti dell'Università di Pisa.

La sorprendente novità del supporto in tela e non in legno ha consentito agli studiosi di escludere una provenienza del dipinto da un polittico che si supponeva composto dalla tavola con la *Pietà* del Fogg Art Museum di Cambridge, un tempo nella chiesa dei minori osservanti di Macerata, e di formulare nuove

avvincenti ipotesi sulla sua origine misteriosa. Come ricostruito da Giuliana Pascucci e Francesca Coltrinari in una precedente pubblicazione e in questo contesto, la *Madonna* di Palazzo Buonaccorsi è probabilmente un frammento di una pala d'altare databile al 1470 e proveniente dalla chiesa della Pietà a Macerata.

La scoperta della vera natura del dipinto ha inoltre posto numerosi quesiti durante il restauro, configurandosi come una vera e propria sfida per salvaguardarne la materia. L'opera si presentava infatti in uno stato di profondo degrado non immediatamente ravvisabile, se non dalle indagini scientifiche. La materia pittorica, gravemente deturpata, era quasi interamente coperta da cospicue ridipinture e da strati di sostanze soprammesse applicate durante i restauri precedenti per celarne le gravi condizioni conservative. Inoltre, sul retro era presente una tenace foderatura sulla quale era stato incollato il frammento (creduto da alcuni studiosi falso) recante la data e la presunta firma dell'autore.

Come ricostruito da Sonia Melideo, il piccolo dipinto aveva infatti subito alcuni restauri in passato. Fra questi, ricordiamo il più importante, ovvero quello di Gualtiero de Bacci Venuti nel 1914 svolto sotto la supervisione del Soprintendente Venturi, e quello eseguito nel 1950 nei laboratori della Galleria di Urbino da parte

dei restauratori Tullio Brizi, Armando Torrini ed Enrico Podio, sotto la supervisione della Soprintendenza urbinata in occasione della mostra anconetana di Pietro Zampetti.

Occorre tuttavia rilevare che nel 1938 il sovrintendente Cuglielmo Pacchioni, dopo essersi rivolto al restauratore Decio Podio, ritenne più prudente non effettuare un ulteriore restauro, dato lo stato di grave consunzione della pellicola pittorica e del supporto tessile. Un ulteriore intervento avrebbe richiesto un'altra foderatura e un'altra pulitura. Vale a dire esattamente le complesse operazioni che codesta Soprintendenza si è trovata a dover coraggiosamente autorizzare in occasione dell'ultimo restauro, il cui risultato è oggi sotto agli occhi di tutti.

Mi sia pertanto concesso di osservare la necessità di avere fiducia nella scienza, nei professionisti e negli studiosi che concorrono, assieme alle istituzioni statali e comunali, alla salvaguardia del nostro fragile patrimonio artistico.

Pierluigi Moriconi

Il più vivo ringraziamento delle curatrici va allo studio legale Borgiani-Parisella che ha generosamente finanziato il restauro dell'opera e la presente pubblicazione. Piena gratitudine va espressa a Pierluigi Moriconi e Sonia Melideo e a tutta la Soprintendenza archeologia, belle arti e paesaggio per le province di Ascoli Piceno, Fermo e Macerata, ai Musei Vaticani e ai loro laboratori scientifici e di restauro. Ringraziamo inoltre l'Accademia di San Luca e in particolare Claudio Strinati. Un grazie anche a Paola Ballesi, Laura Mocchegiani, Ivano Palmucci, Stefano Papetti, Massimiliano Pavoni, Denise Tanoni.

Indice

p.	15	Prefazione di Claudio Strinati
	21	<i>Frammenti maceratesi. Dalla musealizzazione ai restauri della Madonna di Macerata</i> di Giuliana Pascucci
	29	<i>Alle origini della Madonna di Macerata di Carlo Crivelli. Il dipinto e il suo contesto</i> di Francesca Coltrinari
	49	<i>La Madonna di Macerata di Carlo Crivelli e la pittura su tela tra il Veneto e le Marche nel XV secolo</i> di Paolo Bensi
	59	<i>La Madonna con il Bambino di Carlo Crivelli a Palazzo Buonaccorsi. Studio delle tecniche pittoriche e intervento di restauro</i> di Daphne De Luca
	87	<i>Il tensionamento elastico della tela</i> di Agnese Maltoni
	91	<i>Indagini diagnostiche su tecniche e materiali costitutivi del dipinto su tela di Carlo Crivelli a Macerata</i> di Giuseppe Di Girolami
	101	<i>Caratterizzazione dei materiali organici in un campione prelevato dal dipinto Madonna con il Bambino di Carlo Crivelli</i> di Giulia Caroti, Ilaria Bonaduce, Daphne De Luca, Francesca Modugno
	107	<i>Tecniche di imaging computazionale RTI in ambito multispettrale per lo studio della Madonna con il Bambino di Carlo Crivelli in Palazzo Buonaccorsi</i> di Paolo A.M. Triolo

p.	117	Fonti e documenti di Francesca Coltrinari, Giuliana Pascucci, Fabio Sileoni
	139	Bibliografia
	151	Autori

Prefazione

La *Madonna con il Bambino* di Carlo Crivelli a Palazzo Buonaccorsi di Macerata è un dipinto su tela e si pensava che si trattasse di un trasporto, come accaduto in innumerevoli casi nel corso del tempo.

Tuttavia non è così e l'intervento condotto da Daphne De Luca ha permesso di fugare ogni dubbio. Di questo, sostanzialmente, parla il nostro libro e si potrebbe ben confermare, in un caso del genere, come la verità sia per lo più nascosta nei dettagli.

Ma, per l'appunto, bisogna riconoscerli i dettagli che contano sul serio, e qui siamo in presenza di una situazione emblematica.

Anche se certamente ridotta rispetto alle sue dimensioni originarie, e arrivata a noi in condizioni non felici, è adesso certo che si tratta dell'unico dipinto fino a oggi noto del Crivelli nato su tela.

È una scoperta determinante acuita del fatto che, nel restauro, si è potuto appurare come la data posta sul retro, 1470 e la provenienza del dipinto da Fermo (su frammenti di tela probabilmente prelevati dall'insieme originario) siano due dati di conoscenza altrettanto sicuri e quindi decisivi, che l'intervento di restauro ha permesso di confermare una volta per tutte.

Dunque resta stabilito che sia opera giovanile del Crivelli e la corretta collocazione nello spazio e nel tempo del nobile dipinto può es-

sere ora considerata come una pietra miliare negli studi sul sommo artista veneto.

Il progresso degli studi sul Crivelli ci mette ormai in condizione di meglio inquadrare e comprendere le ragioni della assoluta eccellenza di questo maestro e della sua posizione nell'ambito della più generale storia dell'arte europea di quel tempo.

Che Crivelli sia un autentico gigante, forse per certi aspetti uno dei più grandi pittori di tutti i tempi, è ormai un fatto acquisito ma dovette essere subito ben chiaro anche ai conoscitori del primo Novecento che progressivamente recuperarono i *disiecta membra* del suo immane lavoro.

La dispersione sciaguratissima di tanti polittici, smembrati e talora persino mal riassembleati, ha provocato, sia pur paradossalmente, uno stimolo formidabile per restituire una fisionomia attendibile e una dignità incontrovertibile a un artista che sembrava addirittura accantonato dalla coscienza storica, già poco dopo la sua scomparsa alla fine del quindicesimo secolo.

Crivelli, verrebbe da dire, è l'ultimo dei pittori umanisti e il primo dei rinascimentali. Quale Giano bifronte guarda con la stessa intensità e autorevolezza verso il passato e verso il futuro.

Attinge da fonti complesse e per larga parte destinate a restare per noi moderni miste-

riose e appare chiaramente dotato di quella immensità di osservazione e di pensiero manifestate poi da Lorenzo Lotto, da Pietro Perugino, da Ercole Roberti, da Raffaello Sanzio.

Il retaggio miniatorio e quello monumentale convivono nel Crivelli maturo in egual misura e intensità. E questo risulta adesso un punto determinante.

Crivelli ci appare, specie al culmine della sua parabola, quale un titano, un demiurgo evocante un mondo di *supereroi*, come potremmo forse dire oggi con un linguaggio certo improprio ma pure in qualche maniera aderente al *Kunstwollen* dell'artista. Crivelli, così facendo, è dunque il dominatore anche di quella dimensione del microcosmo che nella grande cultura figurativa italiana tra gli anni cinquanta e gli anni novanta del Quattrocento annovera una serie impressionante di capolavori culminanti in solenni imprese figurative librarie come la *Bibbia di Borso d'Este* e il *Messale di Barbara di Brandeburgo*, opera dalla lunghissima gestazione.

Là dove è opportuno pensare che non vi fosse all'epoca, da parte degli intendenti, una vera e sostanziale differenza percettiva tra l'arte visibile a molti se non a tutti, e quella visibile a pochi se non pochissimi; facendo parte, entrambi quegli ambiti produttivi, di un medesimo impegno e di una medesima mentalità creativa. Un dato questo probabilmente rilevantisimo in un artista come il Crivelli, ma poi in verità influente su tutti i grandi maestri attivi già dall'inizio del secolo quindicesimo (ma con una forte accentuazione durante la seconda metà) nelle diverse scuole.

Del resto una prova inequivocabile di questa feconda commistione tra pittori e miniatori è ben certificata in un documento di pochi anni posteriore alla *Madonna col bambino* di Palazzo Buonaccorsi di Macerata. Si tratta dello *Statuto dell'Università dei pittori romani*, del 1478 conservato presso l'Archivio Storico dell'Accademia Nazionale di san Luca. Qui il lungo elenco degli iscritti, comprendente sia pittori sia miniatori, è formulato senza che vi appaia una

predominanza degli uni sugli altri. Nel documento, a conferma, sono citati prioritariamente quelli che potremmo oggi chiamare i dirigenti, che sono sostanzialmente tre: Cola Saccocci e Antoniazio Romano, definiti esplicitamente pittori, e Jacopo Ravaldi definito esplicitamente miniatore, anche se la storiografia moderna ha ritenuto di individuarne la mano (ben riconoscibile dalla sua grande miniatura dell'*Incipit* del documento stesso) in una parte degli affreschi nella corsia dell'Ospedale di Santo Spirito in Roma, eseguiti probabilmente negli anni settanta del Quattrocento.

Insomma, sembrerebbe attendibile, anche basandosi su testimonianze consimili sia pur in un diverso ambiente culturale, che Crivelli coltivasse la sua presumibilmente operosa giovinezza con gli occhi rivolti in particolare a questa dimensione del doppio registro miniatore-pittore che, sviluppatasi soprattutto nell'ambiente squarcionesco padovano già prima della metà del secolo quindicesimo, era poi stata il fondamento di esperienze dilagate su tutto l'asse padano-adriatico, intendendo per adriatico le due sponde italiana e dalmata, strettamente interconnesse come dimostrano alcuni esempi incontrovertibili, primo fra tutti quello di Giorgio Culinoviç, lo Schiavone, che di Squarcione si proclamò quasi più di ogni altro (l'emiliano Marco Zoppo compreso) orgogliosamente allievo.

Era Squarcione, dunque, che insegnava questa disciplina? Dalle fonti oggi note non si direbbe con certezza e tuttavia già in Mantegna giovanissimo (e nel notevole coetaneo Bono da Ferrara, oggi mal ricordato per la perdita pressoché totale delle opere tranne il bel *San Cristoforo* degli Eremitani) si nota bene la compresenza dello stile monumentale e di quello minuto che lo porterà, in contemporanea all'esecuzione della *Madonna con il Bambino* di Crivelli a Palazzo Buonaccorsi, a formulare quell'altro strepitoso capolavoro che è la Camera degli Sposi dove tutti i generi dell'arte pittorica sono profusi a piene mani, dalla prospettiva al paesaggio, dal ritratto alle

scene narrative e di conversazione, fino al più sottile ed eletto allegorismo che ancora oggi impegna gli esegeti mantenendosi un forte margine di dubbio sulle ipotesi interpretative di un così insigne capolavoro.

Crivelli fu in rapporto con lo Schiavone e di certo, sia che questo accadesse attraverso il dalmata sia che accadesse attraverso sue esperienze dirette, non poté non cominciare la sua luminosa carriera se non suggestionato dalle immense possibilità offerte dall'arte della miniatura.

Tale tradizione era lunga e profondissima ma sfugge ancora oggi per larga parte. La tradizione, cioè, dell'esercizio contestuale nello stesso artefice della pittura grande e della miniatura libraria.

Una tradizione che probabilmente risale almeno all'età giottesca, dato che ne è preziosa testimonianza il passo celeberrimo di Dante Alighieri (*Purgatorio* XI) quando introduce la figura di Oderisi da Gubbio che a sua volta evoca Franco Bolognese. Sono miniatori che alla fine del 1200 esercitavano prioritariamente quell'arte «che alluminar chiamata è in Parisi». Ed è notevole il fatto che Dante affidi a un miniatore insigne, di cui oggi nulla sappiamo, il giudizio critico del paragone tra le arti della pittura e della letteratura.

Oderisi infatti spiega (nella finzione poetica siamo nell'anno 1300) come sia appena avvenuto il cambio della guardia tra Cimabue e Giotto e Dante coglie l'occasione per proporre un paragone analogo (ma sempre mettendo in bocca a Oderisi) tra Guido Cavalcanti, Guido Guinizelli e sé stesso, ovviamente a proprio favore.

Il che significa che nella mentalità diffusa in epoca dantesca, il miniatore librario e il pittore monumentale sono colleghi così stretti da abilitare reciproci e legittimi giudizi, concorrenza leale o meno e comune attività.

Potrebbe essere, dunque, che Carlo Crivelli sia nato in un clima culturale analogo, ancorché circa centocinquanta anni dopo. Che fosse stato educato, cioè, in una prassi di bottega

implicante un *modus operandi* simile a quello promosso e sostenuto da Squarcione che, tra l'altro, pare fosse arrivato alla pittura e probabilmente alla scultura, provenendo dal lavoro del sarto, lavoro da vedere molto più vicino a quello che oggi è chiamato il lavoro del designer e dello stilista piuttosto che a quello della confezione media di abiti maschili e femminili.

La preziosità, il decoro, l'estro, che sono dati comunque evidenti nella produzione di chi fu documentatamente nella scuola squarcionese (non nello Squarcione stesso di cui il *Politico De Lazara* e la *Madonna* firmata di Berlino sono del tutto insufficienti a ricostruire una attendibile fisionomia) potrebbero avere qualche connessione con la professione originaria dello Squarcione che si può supporre, data la sua elevata condizione sociale, esercitata ad alto livello. Del resto ve ne è una evidente controprova proprio nella Camera degli Sposi del Castello di San Giorgio a Mantova, capolavoro del suo infedele allievo Mantegna. Qui la profusione (con esplicita competenza) degli abiti, dei tendaggi, degli accessori e delle acconciature di tutti i personaggi maschili e femminili, non è certo casuale. Anche se Mantegna aveva rotto clamorosamente col suo maestro molto tempo prima, dovette restargli molto impressa la sua metodologia dell'assoluto obbligo dell'esercizio dell'eleganza, nell'abito e nella posa, per la presentazione dei personaggi. A ben vedere la Camera degli Sposi, è proprio un'opera in posa (a differenza degli affreschi di Schifanoia a Ferrara, per proporre un interessante termine di paragone pressoché coevo), con la mirabile sortita dell'oculo superiore tutto improntato a disinvoltura, divertimento, trionfo della dimensione del femminile, forse addirittura spiritosamente accentuato dalla presenza del pavone che si affaccia insieme con le dame e i fanciulli alati.

Crivelli non si forma in questo modo ma di certo l'interferenza con il culto dell'arte di lusso, creazione propria dello squarcionismo e coltivata con pari convincimento dallo Schiavone e dal giovane Cosmè Tura, poté costituire un modello subliminale su cui nacque anche

un'opera come la *Madonna con il Bambino* di Palazzo Buonaccorsi. Questa sembra proprio scaturire da una metodologia di contemporaneo dello stile miniatorico con quello dell'opera da stanza di lusso. Crivelli, alla data 1470, forse non era ancora pienamente arrivato a quella epica monumentalità nutrita di eccelso naturalismo e di vigorosa libertà espressiva che pure già trapela in questa arguta opera giovanile.

Il garbo e la forza che la civiltà miniatoria italiana (e francese che si dipana parallela) esprime al massimo livello più o meno intorno a quel momento (ad esempio nella *Bibbia di Borso d'Este* antecedente di una decina d'anni) può essere vista come elemento di confronto importante rispetto a quanto possiamo presumere sulla prima ispirazione crivellesca, proprio attraverso un'opera così fresca e originale quale è la *Madonna con il Bambino* di Palazzo Buonaccorsi.

È improbabile ipotizzare un rapporto di parentela tra Carlo Crivelli e l'insigne miniatore Taddeo Crivelli (nato a Ferrara e morto a Bologna nel 1479) da sempre ritenuto il vero protagonista nella *Bibbia di Borso d'Este* ma non si può nemmeno del tutto escludere che vi sia veramente una connessione, sia pur remota, tra questi due artisti, fermo restando come la carriera effettiva di Taddeo Crivelli, rispetto a quella degli altri maestri coinvolti in quella celebrata impresa come, soprattutto, Franco de' Russi resti comunque sottoposta al dubbio che non consente di andare oltre mere suggestioni.

Ma certo è che quel potente e ancor oggi sorprendente vitalismo che poi emerge impetuosamente nelle opere della grande maturità crivellesca, conserva sempre un sedimento della grande cultura miniatoria, compresa quella promanante dalla attività specie di Girolamo da Cremona e Liberale da Verona, maestri supremi il cui lavoro scorre in qualche modo parallelo alla grande maturità crivellesca.

E giustifica molto bene quella compresenza costante, nel lavoro del Crivelli, dell'intimismo più delicato e introspettivo e del monu-

mentalismo epicamente espresso e tonante, ciò che costituisce, beninteso, la quintessenza della sua gloria.

Il nostro libro indaga in modo molto approfondito sulla più generale vicenda della pittura su tela in ambiente veneto quattrocentesco (con uno studio rimarchevole di Paolo Bensi) e ricolloca, sotto il profilo tecnico-esecutivo, l'intera opera del Crivelli in un ambito consequenziale e convincente.

In un certo senso questa *Madonna con il Bambino* giovanile, oggi a Macerata, conferma il radicamento di Crivelli a quella scuola veneta di cui egli fu di certo allievo (ancorché non sappiamo quanto scrupoloso e devoto) e che, in definitiva, si rintraccia soprattutto nell'orgoglio della firma, proclamandosi il maestro sempre «venetus».

Non è prevalente nella *Madonna con il Bambino* di Palazzo Buonaccorsi quello stile calligrafico, minuto, che di certo sarebbe potuto arrivarci negli anni della formazione veneziana, specie attraverso la bottega muranese di Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna, fiorentino proprio nel momento dell'esordio probabile del Crivelli a Venezia. Piuttosto c'è pienamente quella impostazione garbata, familiare e nel contempo ironica e preziosa che, *mutatis mutandis*, si può vedere analoga nella ben più cavillosa e mirabilmente complicata *Madonna* cosiddetta *della passione* di Castelvechio a Verona, firmata dal Crivelli ma non datata. Se si accetta, però, una datazione di quest'ultimo dipinto a una decina d'anni prima della *Madonna con il Bambino* di Macerata, quindi al 1460 ca. (un tardivo esordio, dunque) è possibile trarre deduzioni coerenti sulla mentalità e la formazione veneto-ferrarese del Crivelli. Nel dipinto di Castelvechio, infatti, è sempre apparsa lampante l'adesione allo squarcionismo più puro e, in parte anche alla cultura della *Bibbia di Borso d'Este*, con una componente quindi veneto-ferrarese che giustifica ampiamente l'adesione alla tradizione miniatoria al punto che la vicinanza, per esempio nella disseminazione dei puttini, con Franco de' Russi,

uno dei maestri principali, sembrerebbe forte. Da un sostanziale squarcionismo pittorico e miniatorio Crivelli, già nella *Madonna con il Bambino* di Palazzo Buonaccorsi, manifesta la piena coscienza di pittore monumentale e dotatissimo di un senso psicologico che quasi funge da contraltare, in un più vasto quadro del tempo, alla suprema atarassia pierfrancescana anch'essa giunta alla sua maturazione proprio nel corso del settimo decennio del Quattrocento.

Il nostro libro, partendo da una precisa collocazione storico-tecnica dell'eminente dipinto di Macerata, lo inserisce dunque, in una logica che ne fa un nuovo supremo modello da cui il Crivelli, a ben vedere, dipanò i termini essenziali della sua gigantesca carriera.

È bello pensare come da un dipinto così delicato e finissimo, severo e affabile al contempo, promani poi un percorso esplosivo e veramente fatale nella storia dell'arte italiana.

Daphne De Luca che ha condotto magistralmente il restauro, con scienza e competenza ammirevoli, ne riferisce ampiamente anche ben oltre i fattori tecnico-scientifici, mentre Francesca Coltrinari ricompone tutto il contesto storico in cui l'opera si colloca e Giuliana Pascucci ne illustra soprattutto i termini della musealizzazione anche in rapporto all'intervento conservativo, a seguito di un lungo e complesso percorso.

Ricchissimo è il volume di contributi inerenti alle tecniche, ai fattori strutturali, alla diagnostica; contributi, va rimarcato, estremamente approfonditi e innovativi. E ragguardevole risulta l'esame delle fonti manoscritte condotto da Fabio Sileoni.

Un libro, quindi, di alta filologia e di documentazione storica indispensabile, attento ai dati obbiettivi e nel contempo gremito di analisi interpretative.

Destinato, insomma, a porsi quale pietra miliare negli studi su Carlo Crivelli.

Claudio Strinati

Ultimi numeri in collana

- #1 *Le opere di Giuseppe Capogrossi. Indagini, studi e restauri*, a cura di Daphne De Luca e Paola Carnazza
- #2 *Sulle orme di Federico Barocci. Tecniche pittoriche ed eredità cultura*, a cura di Daphne De Luca e Enzo Borsellino
- #3 *Il restauro della Madonna di Macerata di Carlo Crivelli. La riscoperta di un capolavoro su tela*, a cura di Francesca Coltrinari, Daphne De Luca e Giuliana Pascucci

